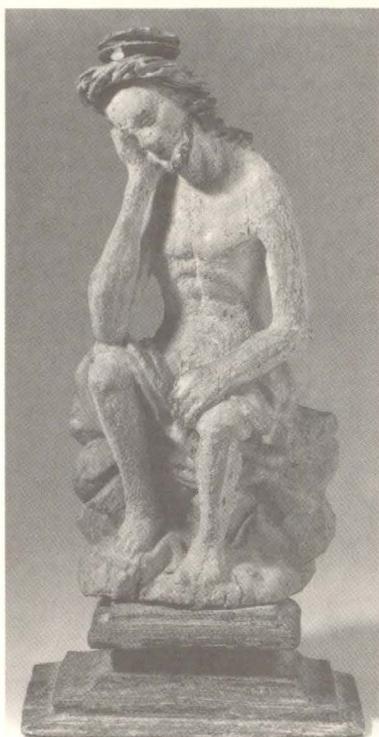


handwerker auf dem Lande, der geübt im Umgang mit dem Schnitz-eisen war, diese Arbeit ausführte.

Der Bildtypus des »Christus im Elend« ist wohl in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Niederdeutschland entstanden. Formal leitet sich die Darstellung aus dem typologischen Vorbild des »Hiob im Elend« ab, ein schon im 12. Jahrhundert bekanntes Motiv. Ikonographisch ist der »Christus im Elend« von einem zweiten, verwandten Bildtypus, dem »Herrgottsruhbild« zu unterscheiden, das Christus zwar ebenfalls sitzend und mit der Dornenkrone versehen, aber mit dem Krönungsmantel bekleidet, hoheitsvoll wiedergibt. Die Darstellung des »Christus im Elend« ist in zwei Ausprägungen bekannt, einmal ist die letzte Rast Christi szenisch eingebettet in die Vorbereitungen der Kriegsknechte für die Kreuzigung, der zweite Typus zeigt den ruhenden Christus als isoliertes Bildwerk. In dieser Form fand der rastende Heiland im plastischen Andachtsbild in Deutschland, in Nord- und Osteuropa weite Verbreitung.

Gegenstände des religiösen



*Christus im Elend.
Lindenholz, gefaßt;
Sockel: Fichtenholz. Süddeutsch?,
Ende des 18. Jahrhundert.
BA 3566.*

Brauchts sind vielfach zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst worden. In Verbindung mit der Säkularisation von 1802/03, welche die Aufhebung der geistlichen Fürstentümer im Reich anordnete und in Bayern die Schließung fast sämtlicher Klöster und Einziehung ihres Besitzes bewirkte, ordnete der bayerische Staatsminister Maximilian Freiherr von Montgelas im Dekret vom 18. April 1803 an, überflüssige Kapellen zu schließen, kleine Kapellen und Bildsäulen abzureissen. Die größeren Gebäude führte man säkularer Nutzung zu, die Kunstschätze wurden versteigert. Befehle zur Vernichtung der weniger qualitätvollen Denkmäler wurden oft hintergangen, vielfach gelangten Bildwerke von geringem materiellen Wert in Privatbesitz, manche fanden Aufstellung in Bauernstuben. Vielleicht gehört die Holzplastik des »Christus im Elend« in ihrer Vereinzelung zu den Zeugnissen für den Verlust des tradierten Funktionszusammenhangs, der sakralen Bildwerken durch die Säkularisation widerfuhr.

Edith Luther

Ein neuerworbenes Porträt

Hans Thoma: Frau Anna Spier

»Die Innigkeit, Schlichtheit und Poesie seiner Werke verliehen Hans Thoma in Deutschland eine so hohe Wertschätzung (...), wie sie kaum ein Künstler seiner Generation erfahren hat. Der Name Hans Thoma wurde um die Jahrhundertwende nahezu als Inbegriff deutscher Art und Kunst angesehen.« (E. Marx) Durch Reproduktionen in Büchern und als wanderschmückende Kunstdrucke gewannen seine Gemälde – von denen das Germanische Nationalmuseum bereits zwei Landschaften besitzt – eine ungemeine Popularität.

Seinen künstlerischen Durchbruch erlebte Thoma (Bernau/Schwarzwald 1839–1924 Karlsruhe), nachdem er sich 1876 in Frankfurt am Main niedergelassen hatte, wo er bis 1899 lebte. Zuvor hatte er einige Jahre in München verbracht. Er verkehrte hier im Kreis um Wilhelm Leibl, hatte Kontakt zu Böcklin. 1873 lernte er Otto Eiser kennen. Der Frankfurter Arzt war nicht nur ein großer Bewunderer seiner Kunst sondern auch ein herzlicher Freund, der ihn schließlich dazu bewegte, nach Frankfurt zu kommen. Thoma fand Aufnahme im kunstinteressierten

Freundeskreis der Familie Eiser und erhielt durch Ankäufe seiner Werke sowie durch Porträtaufträge fördernde Unterstützung. Das Porträt von Anna Spier, der Frau des wohlhabenden Privatiers Samuel Spier, malte Thoma 1890.

Als Thoma nach Frankfurt kam, war er noch lange nicht »der« anerkannte und fragte Künstler. Eher das Gegenteil trifft zu. Bis zum Beginn der neunziger Jahre wurden seine Bilder bei öffentlichen Ausstellungen meist zurückgewiesen, und wenn sie angenommen wurden, erhielten sie oft gehässige Kritiken. Der Geschmack des gründerzeitlichen Kunstpublikums war am Idealismus der akademischen Kunst orientiert. Man wollte illusionistische Historienbilder, edle Gestalten und teuren Prunk, sentimental und modisch geschönte Genredarstellungen sehen. Thoma zählte in seinen jungen Jahren zu jenen Künstlern, die sich vom verklärenden Stil der Akademien programmatisch abwandten.

Sein Vorbild war Gustav Courbet. Er hatte seine Werke während eines Paris-Aufenthaltes kennengelernt. Courbet, der 1855 aus Protest gegen den »High-Life«

Idealismus der Salonkunst seinen »Salon du Réalisme« eröffnet hatte, war der Wegbereiter einer ganzen Generation junger Künstler. Die Einfachheit, mit der Courbet seine Motive auffaßte, sein Verzicht auf eine an das Motiv herangetragene Rahmenhandlung wirkte auf den jungen Thoma wie eine Erlösung »nach all der dumpfigen Malluft« die ihn während seines Studiums an den Akademien in Karlsruhe und Düsseldorf umgeben hatte.

Seine Bilder, die er nach seinem Paris-Aufenthalt malte, erregten durch ihre ungeschminkte Wirklichkeitssicht bisweilen ziemlichen Mißmut, wie etwa 1869 im Karlsruher Kunstverein. Einige Ausstellungsbesucher forderten Ausstellungsverbot und ein Kunstprofessor riet Thoma, doch das zu malen, was »gebildete Leute« verlangten. Seine schlichte existentielle Auffassungsweise des Menschen veranlaßte einen Kritiker der »Allgemeinen Zeitung« in den siebziger Jahren zu der Bemerkung, Thoma sei der »nicht talentlose Begründer einer sozialdemokratischen Malerei«. Gewöhnt an den braunen »Galerieton« auf der Höhe der Zeit stehender Meister,



Hans Thoma: *Porträt Anna Spier*, 1890, Öl auf Malkarton, Gm 1953

die damit die Patina des Bewährten suggerieren wollten, spöttelte man bei Thoma über die satte Tiefe der Farben und nannte das »Thomasalat«.

Den heutigen Betrachter vermag das Porträt Anna Spiers gerade durch seine Farbigkeit zu faszinieren. Thoma präsentiert sie vor einem tiefblauen Himmel, zu dem das kräftige Orange-Rot ihres seidig schimmernden Kleides einen komplementären Kontrast bildet. Es wird in der tiefroten Farbe der Blätter aufgegriffen, die hinter dem Kopf Anna Spiers über eine Mauer ranken. Das Blattwerk durchbricht organisch die gerade Linie der Mauerkante und korrespondiert mit der leger zum Betrachter gewandten Haltung des Kopfes der Dargestellten. Ihr Gesicht rahmen dunkle Locken und der schwarze Kragen ihres Kleides, an den eine aufwendig in Gold gefaßte Gemme gesteckt ist. Das warme Orange-Rot des Kleides steigert

zudem ein schwarz gestickter Gürtel sowie das Schwarz der Handschuhe, über denen Anna Spier nonchalant ihren Armschmuck trägt.

Ihre elegante Aufmachung dient weniger traditionell-vornehmer Selbstdarstellung sondern wirkt eher als charmante Aufmerksamkeit gegenüber dem Betrachter. Anders als bei gefeierten Gesell-



Hans Thoma: *Exlibris für Anna Spier*, Radierung, SuD 6684

schaftsporträtisten der damaligen Zeit, wie etwa bei Lenbach, der seine weibliche Klientel nahezu durchgängig in bedeutungsvoll-inhaltenden Gebärden posieren läßt – (»... die Gebärde gehört seit alters her zu den beliebtesten Formen, mit denen sich die vornehme Gesellschaft untereinander verständigt«, R. Hamann/J. Hermand) – wendet sich die Dargestellte bei Thoma freundlich und unprätentiös dem Betrachter zu. Sie läßt sich als Person anschauen statt ihre gesellschaftliche Stellung zu repräsentieren. Bezeichnend ist, daß Thoma das Porträt statt mit einem großbürgerlichen Interieur oder einem neutral-distanzierenden Hintergrund mit einer natürlichen landschaftlichen Umgebung verbindet.

Anna Spier, geborene Kaufmann (1852 in Frankenthal), hatte zwei Kinder, Oskar Benedikt und Else Karoline. Beide wurden 1875 und 1876 in Segnitz bei Kitzingen geboren. Die Familie Spier lebte seit Juni 1882 in Frankfurt am Main. 1909, einige Jahre nach dem Tode ihres Mannes Samuel (Alsfeld 1838 – 1903 Frankfurt), ging Anna Spier nach München.

Thoma, der neben seiner Malerei ein phantasievoller Vignettengestalter war, schuf für Anna Spier ein Exlibris, das mit ihrem Porträt ins Germanische Nationalmuseum gelangt ist. Es zeigt in spiegelbildlicher Verdopplung den Glück bringenden Bewohner des Meeres, den Delphin, auf dessen elegant gebogenem Leib ein Storch balanciert. Am Horizont erstrahlt über spielerischem Wellengekräusel die Sonne.

Das dekorative Linienspiel dieser kleinen Gelegenheitsarbeit erinnert an den Jugendstil. Überhaupt kam Thoma dem Stilempfinden des ausklingenden Jahrhunderts entgegen. Er hatte sich an der durch Formprägnanz charakterisierten Auffassungsweise Courbets geschult; impressionistische, die Form auflösende Tendenzen lagen ihm fern. Stattdessen läßt sich bei dem Porträt Anna Spiers beobachten, wie Thoma den Umriß der Formen linear akzentuiert und durch Hervorhebung linearer Strukturen die Gesamtkomposition gewichtet. Im Gegensatz zum malerisch Verwobenen impressionistischen Sehens setzt er die Farben klar voneinander ab und steigert in der Gegenüberstellung ihre Ausdrucksqualitäten. Bei Thoma findet man bestimmte »dekorative« Kompositionsprinzipien des Jugendstils vorformuliert, was die neuerworbenen Arbeiten vergegenwärtigen.

Ursula Peters